1873
Apr.25
PaEsL

1873
Apr.25
PaEsL

(Avril 25)

LES FRESQUES

DE

RAPHAEL

PROVENANT DE

LA MAGLIANA

CES FRESQUES SERONT VENDUES

Le Vendredi 25 Avril 1873

ELLES SERONT EXPOSÉES A PARIS-AUTEUIL

RUE MICHEL-ANGE, 11

A partir du 10 Avril, de 1 heure à 6 heures

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
EST.

L 33939

Me ESCRIBE
COMMISSAIRE-PRISEUR
6, rue de Hanovre, 6

M. HARO, peintre-expert
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
14, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

1873

DON
MOREAU-NÉLATON
1927

LES FRESQUES

DE

RAPHAEL

PROVENANT DE

LA MAGLIANA

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
EST.

LES FRESQUES

DE

RAPHAEL

PROVENANT DE

LA MAGLIANA

CES FRESQUES SERONT VENDUES

Le Vendredi 25 Avril 1873

ELLES SERONT EXPOSÉES A PARIS-AUTEUIL

RUE MICHEL-ANGE, 11

A partir du 10 Avril, de 1 heure à 6 heures

Me ESCRIBE
COMMISSAIRE - PRISEUR
6, rue de Hanovre, 6

M. HARO, peintre-expert
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
14, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

1873

L'ÉTUDE SUR LES FRESQUES DE LA MAGLIANA

ET LES CARTES D'ENTRÉE

à l'Exposition de ces Fresques se distribuent à Paris

CHEZ

Me ESCRIBE	M. HARO
COMMISSAIRE-PRISEUR	PEINTRE-EXPERT
6, rue de Hanovre, 6	14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20

CHARGÉS DE LA VENTE

CONDITIONS DE LA VENTE

Elle sera faite au comptant.

Les acquéreurs payeront *cinq pour cent* en sus du prix d'adjudication.

LES

FRESQUES DE RAPHAEL

PROVENANT DE

LA MAGLIANA

Sortons de Rome par la *Porta Portese* et engageons-nous dans la vallée du Tibre sur la route de Fiumicino ; après un parcours de six milles environ, arrêtons-nous et regardons du côté du fleuve ; nous verrons, presque à notre portée, au premier plan de cette campagne dont les horizons s'étendent jusqu'aux montagnes du Latium et de la Sabine, un édifice, ou plutôt une réunion d'édifices quasi abandonnés, qui ne constituent ni un château ni une ferme, mais qui présentent encore les apparences de la grandeur. Une cour rectangulaire, entourée de murailles à créneaux guelfes, précède les bâtiments de différentes époques et d'inégale hauteur ; une porte monumentale, surmontée d'un arc en plein cintre et flanquée de colonnes, donne accès dans cette cour ; un pont jeté sur le Magliano conduit à cette porte ; le seuil une fois franchi, on se trouve en pleine Renaissance, on est dans la Magliana. Les

terres environnantes sont malsaines et marécageuses, mais abondamment fournies de gibier ; les papes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle avaient là leur rendez-vous de chasse.

Giacomo Volterrano raconte une grande chasse dont Girolamo Riario, neveu de Sixte IV, fit les honneurs au duc Ernest de Saxe-Lawenbourg, en 1480 [1]. Dans cette narration, il est à plusieurs reprises parlé du Magliano, mais il n'est dit mot de la Magliana. Donc, aucune construction ne se voyait alors dans cette contrée. Ce fut, en effet, Innocent VIII (1484-1492) qui bâtit le casino primitif. Alexandre VI vint ensuite (1492-1503) et n'y ajouta rien de notable. Mais Jules II (1503-1513) lui donna des proportions presque grandioses, et appela tous les arts à son aide pour en faire une résidence digne d'un pape. Des peintres de l'école de Pérouse décorèrent les chambres de fresques, dont plusieurs subsistent encore aujourd'hui. Jules II adopta la Magliana comme un séjour de prédilection, et, afin que la postérité n'en pût douter, il voulut que son nom fût répété au-dessus de toutes les fenêtres des bâtiments qu'il fit élever [2]. Or, à une résidence pontificale il fallait une chapelle. Cette chapelle fut ménagée dans les appartements du rez-de-chaussée ; elle fut dédiée à saint Jean-Baptiste, et le cardinal Francesco Alidossi, chargé de présider à sa décoration, fit graver cette inscription sur la porte : F. CAR. PAPIEN. IVLII. II. P. M. ALVMNVS. Alidossi,

1. Muratori, *Scrip. Rer. Ital.*, T. XXIII, p. 104.

2. On attribue à Giuliano da San Gallo les constructions que Jules II fit faire à la Magliana.

nommé archevêque de Bologne en 1503 et cardinal de Sainte-Cécile en 1505, prenait la qualification d'*Alumnus* par allusion à la faveur dont il jouissait alors auprès de Jules II. Il fit plus : il se mit presque sur le pied de l'égalité avec le pontife, en revêtant le sol de la chapelle de briques émaillées sur lesquelles on voyait alternativement ses armes et son nom, les armes et le nom du pape. Il oubliait le joug des la Rovere, sous lequel l'aigle des Alidossi devait passer avec humilité, à peine d'être arrêté dans son vol [1]. Le cardinal de Sainte-Cécile se vit, en effet, refuser le titre de prince d'Imola qu'avaient porté ses ancêtres. Se tourna-t-il alors contre Jules II du côté de la France ? Était-il vendu à Louis XII quand les armées pontificales, dont il partageait le commandement avec le duc d'Urbin, furent battues par les troupes vénitiennes? Rien n'est certain à cet égard. Il avait trahi jadis Alexandre VI, on l'accusa d'une nouvelle trahison; et, comme il arrivait à Ravenne pour se justifier auprès du pape, il fut poignardé en plein jour et en pleine rue par Francesco Maria della Rovere sur lequel il avait rejeté la responsabilité de la défaite. Son nom n'en demeure pas moins inséparable de celui de Jules II dans la chapelle de la Magliana. Les fresques de l'*Annonciation* et de la *Visitation*, peintes de chaque côté de l'unique fenêtre, disent encore quelles mains habiles le cardinal de Sainte-Cécile avait employées. Un des plus renommés parmi les élèves de Pérugin, Spagna probablement, avait exécuté ces peintures. Quant à

1. Les armes de Jules II se composaient d'un joug; les armes du cardinal Alidossi portaient un aigle aux ailes éployées.

leur date, il est impossible de la préciser. Le meurtre d'Alidossi ayant eu lieu en 1511, on peut dire seulement que les fresques confiées à la surveillance du cardinal sont antérieures à cette date.

Si Jules II avait beaucoup aimé sa Magliana, Léon X l'aima plus encore et la fit sienne aussi par des liens plus intimes et plus forts. Jules II y avait attiré l'école de Pérugin, Léon X y appela Raphaël. Dans cette chapelle, où Spagna peut-être avait peint des fresques sans physionomie propre, Raphaël a laissé des types de perfection qui n'appartiennent qu'à lui. A la voûte qui surmonte l'autel, il a montré l'Éternel bénissant le monde au milieu d'un cortége d'anges et de chérubins; dans un des arcs verticaux de la nef, il avait représenté le martyre de sainte Cécile.

Si les beaux jours..... j'allais dire les grands jours de la Magliana étaient passés avec Jules II, Léon X et Raphaël, l'attrait de cette résidence devait, jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, solliciter encore la faveur et l'émulation des papes. Pie IV (1559-1565) y fit quelques additions qu'il marqua de ses armes; la charmante fontaine de la cour date de son pontificat. Sixte-Quint (1585-1590) fit peindre aussi quelques chambres restées sans décoration. La Renaissance, jusqu'aux extrêmes limites de sa décadence, a donc laissé des traces profondes dans ce lieu tout à la fois profane et recueilli, cher, pendant plus de cent ans, à une succession de vingt papes... Le XVII^e^ siècle, en ouvrant à la papauté une ère d'abaissement et de dépendance politiques, la contraignit à une plus grande

apparence d'austérité. Les papes, mis désormais dans l'impossibilité de faire la guerre, renoncèrent du même coup au plaisir de la chasse, et la Magliana n'eut plus de raison d'être. Aussi, à partir de Clément VIII, commença-t-elle à être délaissée. Moins d'un siècle après, l'abandon fut complet, si complet que la Chambre pontificale se déchargea de la propriété entre les mains des religieuses de Sainte-Cécile. Dès lors, la ruine se mit de la partie. La Magliana, devenue pour le couvent du *Trastevere* une simple propriété de campagne, fut abandonnée à des fermiers qui ne prirent nul souci des choses improductives, et la dégradation se fit sans éveiller la moindre sollicitude. Cependant, on continua jusqu'à nos jours à dire la messe dans l'ancienne chapelle papale. Or, ce qui aurait dû préserver les peintures de cette chapelle fut, pour l'une d'elles, la cause d'une ruine définitive. En 1830, le fermier Vitelli, ne voulant point être mêlé à ses domestiques, se donna le luxe d'une tribune spéciale, et, pour arriver à sa tribune, fit percer une porte au beau milieu du *Martyre de sainte Cécile*[1]. Plus

1. Par suite de cet acte barbare, la fresque du *Martyre de sainte Cécile* se trouve presque totalement perdue pour nous. Ce n'est plus d'après cette fresque qu'on peut juger de la composition de Raphaël, c'est d'après les dessins originaux des collections de Vienne et de Dresde, et d'après la gravure de Marc-Antoine, faussement appelée le *Martyre de sainte Félicité* (Bartsch, t. XIV, n° 117). Les fragments de peinture qui subsistent encore ne sont que très-secondaires et n'appartiennent qu'aux parties latérales. Le drame lui-même, qui occupait la partie centrale, est tout à fait perdu : la sainte, plongée à mi-corps dans la chaudière; l'ange qui descend du ciel, en apportant la palme et la couronne; les hommes presque nus qui alimentent le feu en se garant des flammes; les deux bourreaux qui présentent à la jeune martyre

tard, les religieuses elles-mêmes, ayant besoin d'argent et pensant avec raison avoir un trésor dans ce qui leur restait des fresques de Raphaël, les firent transporter sur toile pour les engager au Mont-de-piété, où nous les avons vues à Rome en 1858. Du Mont-de-piété, où elles demeurèrent près d'un an, elles allèrent dans une des salles d'entrée de la basilique de Sainte-Cécile *in Trastevere*. En 1869, enfin, M. L. Oudry en fit l'acquisition, et les apporta en France, à travers mille difficultés de douane et de transport.

Au prix de quels sacrifices se firent toutes ces pérégrinations? L'état actuel de ces peintures le dit avec trop d'évidence. Mais, avant de regarder la ruine, telle que l'ont faite le temps et les hommes, reportons-nous un moment par la pensée vers

les têtes de son époux et de son beau-frère, Valère et Tiburce, dont les corps sanglants gisent à terre; une partie de la statue de Jupiter, et l'un des deux prêtres debout à ses côtés; le juge, et la foule si admirablement ordonnée, qui l'écoute... tout cela est anéanti. On voit seulement : du côté gauche, trois personnages relégués à l'arrière-plan, et, sur le premier plan, cinq figures placées entre les colonnes; du côté droit, au fond, une partie de la statue du dieu et l'un des deux prêtres ; plus près du spectateur, un fragment du corps de l'un des martyrs, plus près encore, deux femmes et un enfant partagés entre la pitié, la curiosité et l'horreur d'une pareille scène. L'estampe de Marc-Antoine nous rapproche tellement de Raphaël, qu'elle nous met déjà pour ainsi dire en sa présence. Cependant, si l'on compare ce qui subsiste de la fresque aux parties correspondantes de la gravure, on trouve encore une grande supériorité à l'avantage de la fresque. Devant cette épave, on se sent ému comme par une communication personnelle du maître. Entre ces groupes fragmentés et certaines portions des cartons exécutés pour les tapisseries, les analogies sont frappantes... Il faut donc, tout en déplorant comme une grande perte pour l'art la mutilation sacrilége qu'a subie la fresque de Raphaël, recueillir avec admiration le peu qui reste de cette peinture.

cette Magliana du XVI^e^ siècle, toute resplendissante de tant de merveilles fraîchement écloses. Au milieu de cette campagne aux ondulations d'une si austère harmonie, représentons-nous la belle et calme architecture, intacte et sans altérations, d'un architecte tel que San Gallo. Restituons, aux alentours de la villa, les ombrages qui ne sont plus. Écoutons, dans les cours, le bruit des eaux jaillissantes amenées par Léon X. Replaçons dans les chambres toutes les peintures, sur les pilastres toutes les arabesques. Figurons-nous les vrais maîtres de tous ces enchantements. Revoyons en imagination tous ces personnages, si remarquables par le caractère, si brillants par le costume, si pompeux par le titre. Pénétrons-nous de l'atmosphère morale et de l'esprit du temps, de sa naïveté, de ses passions, de ses croyances et de son amour du beau poussé jusqu'à la superstition. Tandis que les meutes s'impatientent au dehors, entrons dans la petite chapelle où se pressent autour du pape les plus hauts dignitaires de la Chambre apostolique et de la noblesse romaine. Rendons surtout à cette chapelle les deux fresques de Raphaël, en les parant de leur grâce native, de leur fraîcheur originelle, de leur beauté première... Après nous être laissé ravir par cette vision du passé, rouvrons les yeux à la réalité contemporaine ; nous tomberons de haut, mais nous saurons, à l'aide de ce qui est, reconstituer ce qui fut.

LE PÈRE ÉTERNEL BÉNISSANT LE MONDE[1]

Du haut des cieux, Dieu le Père abaisse son regard sur le monde, et, tandis qu'il lève sa main droite pour le bénir, il étend sa main gauche pour le protéger et l'amener à lui. Un grand limbe en forme d'amande, que la langue des arts a consacré du nom italien de *mandorla*, circonscrit l'espace inondé de lumière qui est comme le foyer de l'Éternel. Dans ce limbe, à fond d'azur tout scintillant d'étoiles d'or, sont symétriquement disposées sept têtes de chérubins. Cet azur constellé, séjour de prédilection des hiérarchies célestes, est le ciel du ciel, conventionnellement adopté par l'Église et universellement accepté par la Renaissance, depuis ses origines jusqu'à son entier développement. En dehors de la *mandorla*, deux anges remplissent notre ciel à nous, le ciel de la terre, un ciel d'un bleu beaucoup plus intense que le bleu du ciel de

1. La calotte sphérique sur laquelle est peinte la fresque de Raphaël représente, à très-peu de chose près, un quart de sphère dont le rayon serait de 1m,50 ; cette fresque mesure donc une hauteur égale à sa profondeur (1m,50) et une largeur double (3 mètres), puisque cette largeur équivaut au diamètre, c'est-à-dire à deux fois le rayon de la sphère. — M. Louis Grüner a gravé cette peinture comme si la surface qu'elle recouvre était plane. Le dessin de M. Grüner est donc loin d'être exact. (Voir *I freschi nella cappella della Magliana, da Ludovico Grüner, con descrizione di Ernesto Platner.*) — M. Paul Balze, dans un grand émail qui décore la cour d'entrée de l'École des beaux-arts, n'a pas tenu compte non plus de la courbure absidiale de la fresque. Ce n'est pas d'ailleurs une copie, mais une interprétation, que M. Paul Balze a voulu faire, et il l'a faite d'une façon très-intelligente et par un procédé qui en garantit la durée.

Dieu. Messagers de la bienfaisance divine, ces anges répandent à pleines mains sur le monde les bénédictions et les fleurs... Telle est cette apparition, qui émerge tout entière des flocons de nuages interposés entre elle et nous.

Prenons cette peinture partie par partie, et voyons ce qu'elle est.

La figure du Père éternel a souffert de graves avaries. La tête a été très-endommagée, repeinte en partie par conséquent, et ces repeints en ont altéré la vérité, l'accent, le caractère : le nez a perdu quelque chose de la fermeté de son contour et de la dignité de sa forme; les yeux ont été repris par une main qui n'a pas été assez délicate pour les toucher sans presque les éteindre; la lèvre inférieure, reprise aussi par un pinceau qui n'en a pas bien saisi le dessin, donne maintenant à la bouche une certaine fadeur; la barbe également s'est comme figée sous le pinceau du restaurateur; quant à la chevelure, blanche comme la barbe, elle a été plus heureuse et s'est bien conservée. La main droite est intacte, fort belle, prise sur nature, vivante encore et très-largement modelée; la main gauche, quoique belle aussi, a souffert. La tunique rouge et le manteau bleu restent admirables de mouvement, d'ampleur, de noblesse, de simplicité, d'harmonie. Voilà des types de draperie qui sont, pour les maîtres eux-mêmes, un modèle et un enseignement... Somme toute, cette figure, en dépit du temps qui ne lui a point épargné les injures et malgré les restaurateurs qui en essayant de la rajeunir ont failli la perdre, a conservé assez de sa grandeur morale et de son accent reli-

gieux, pour qu'il soit impossible de la méconnaître. La tête, dont nous avons signalé sans ménagements les retouches, garde encore une notable partie de son caractère, de sa grandeur et de sa force. Les retouches, au demeurant, ne sont pas tellement impénétrables qu'on ne puisse voir, sous ce qu'elles ont fait, la majeure partie de ce qui a été. On ne peut enlever à Raphaël l'esprit, le style, le faire même de cette figure. La main qui a peint *Dieu tirant la lumière du chaos* et *Dieu créant le firmament*, dans la première travée des Loges vaticanes, doit avoir peint aussi *Dieu bénissant le monde* dans la chapelle de la Magliana. Non-seulement le même sentiment anime ces trois figures, mais la même ampleur et le même procédé s'y reconnaissent aussi. Une tradition constante et d'ailleurs vraisemblable attribuant au pinceau de Raphaël les deux figures des Loges, la même attribution serait de mise également pour la figure de la Magliana. On pourrait, en remontant plus haut dans l'histoire des fresques de Raphaël, retrouver des analogies plus concluantes encore. Comparez, par exemple, la draperie du manteau de la Vierge, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, avec la draperie du manteau de l'Éternel, dans la fresque de la Magliana, vous serez frappé de la ressemblance. La *Dispute du Saint-Sacrement* étant peinte entièrement de la main de Raphaël, cette ressemblance ferait plus que nous rapprocher du maître, elle nous mettrait directement et sans intermédiaire en sa présence.

A l'intérieur de la *mandorla*, le Père éternel se détachait

jadis sur un fond d'or. Il ne reste que des traces à peine visibles de cette ancienne dorure. On a eu fort heureusement le bon esprit de ne point la refaire, et la couleur jaunâtre actuelle conserve une juste relation avec la figure qu'elle accompagne. Quant au limbe circonscrivant ce fond d'or, il a éprouvé d'irrémédiables dommages. Je ne parle pas de la couleur bleu-clair répartie sur le champ, non plus que des étoiles d'or qui constellaient cet azur, ni des modillons de chaux dorés et des deux arcs-en-ciel qui en délimitaient l'espace; tout cela n'est que très-secondaire. Mais les sept têtes de chérubins qui flottaient radieuses et ravies dans cette lumineuse atmosphère ont été repeintes, les unes en partie, les autres complétement, et c'est là un irréparable malheur. Quand bien même ces têtes seraient dégradées autant que le fond, elles laisseraient voir encore, ne fût-ce que par le *clou* de la fresque et par certains restes de couleur, la trace de leur beauté première; quelques étincelles de la flamme divine jailliraient encore de l'apparente obscurité: tandis que, sous l'épaisse restauration, rien ne luit, rien ne parle; sous cette fraîcheur d'emprunt il n'y a presque plus que le néant. Cependant, la tête, vue de face, qui occupe au sommet du limbe le point d'intersection des arcs de la *mandorla* et qui en est la clef, se ressent de sa noble origine: dans les yeux remplis d'extase et dans tous les traits de la face, dans l'arrangement des cheveux, dans la vibration des ailes, on reconnaît, à n'en point douter, Raphaël. On le retrouve également, mais avec un accent beaucoup moins naturel et moins vif, dans chacune des têtes qui viennent ensuite

de chaque côté : la beauté des regards, l'accent attendri de la bouche, le sentiment divin qui élève de simples têtes d'enfants jusqu'aux plus hautes régions de la poésie religieuse, révèlent l'âme et l'esprit du maître. Il en est tout autrement des deux têtes qui suivent et qui sont placées à la hauteur de chacun des bras de l'Éternel : là, le restaurateur s'est si lourdement interposé entre Raphaël et nous, qu'il n'a plus rien laissé transparaître. Après cette éclipse totale, les lueurs que l'on aperçoit dans les deux dernières têtes paraissent être presque de la lumière : aucun peintre moderne, livré complétement à lui-même, n'aurait pu peindre notamment la tête de gauche... Il est inutile de dire que des légions de chérubins analogues, identiques même à ceux dont nous déplorons ici l'effacement et la ruine, se retrouvent dans les plus belles œuvres peintes par Raphaël, depuis la *Dispute du Saint-Sacrement* jusqu'à la *Vierge de Saint-Sixte*.

Examinons enfin les deux anges qui complètent le tableau et qui se détachent sur le fond, jadis bleu-foncé, du ciel de la terre. La couleur bleue, posée après coup sur une couche d'ocre rouge peinte à *bon-fresque*, est tombée, de sorte que les messagers célestes nous apparaissent aujourd'hui sur un fond rouge. Ils n'en conservent pas moins toute leur éloquence. Ces deux figures, qui surgissent de chaque côté, en dehors de l'Éternel, pour nous en communiquer la lumière et nous en transmettre les bienfaits, sont, par-dessus tout, de celles qui appartiennent à Raphaël par les rapports les plus immédiats et par l'intimité la plus complète.

L'ange de gauche s'élance de la *mandorla* par un mouvement irrésistible : le corps, vu de profil à gauche, va disparaître hors du champ de la fresque, tandis que la tête, tournée en sens inverse, se montre de profil à droite et s'incline vers la terre, qu'elle voit parée déjà des célestes bénédictions; les bras s'élèvent dans un geste plein d'élégance, et les mains s'apprêtent à répandre sur nous les fleurs du printemps éternel. La vivacité et la spontanéité de cette figure sont admirables. Raphaël, par une science de l'harmonie que nul n'a possédée à un tel point, a su accorder entre elles toutes les oppositions et ramener à une merveilleuse unité les éléments pittoresques en apparence les plus discordants. Cette figure d'ange, qui est un de ses types de prédilection, nous est parvenue dans un état passable de conservation. La tête n'a pas assez souffert pour qu'on n'en puisse saisir encore les beautés essentielles : le modelé du front reste avec sa valeur ; les yeux ont, il est vrai, sensiblement perdu de leur ancienne flamme, mais leur regard peut communiquer encore avec le nôtre; le nez a conservé la pureté de sa ligne et de ses contours ; la bouche surtout est demeurée charmante. Par-dessus les longs cheveux d'or que la rapidité du vol agite comme des flammes, s'élèvent de grandes ailes vertes et roses, qui donnent à cette figure la consécration de son caractère idéal. Les bras ont malheureusement subi de graves avaries. Si le bras gauche, quoique très-maltraité, existe encore, il n'est pour ainsi dire plus question du bras droit. Ce bras droit était, d'ailleurs, relégué dans l'ombre et n'avait qu'une valeur peu considéra-

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. EST.

ble. Quant aux mains, elles sont dans un pitoyable état; la gauche surtout est presque perdue. La tunique jaune, enfin, qui enveloppe ce beau corps, tout en ayant fléchi de ton, reste avec toute la beauté de sa forme, avec toute la dignité de son arrangement, et, dans une certaine mesure, avec tout le mérite de son exécution première : enflée par le vent et flottant avec liberté sur la poitrine ainsi que sur l'épaule droite, elle découvre complétement le bras et l'épaule gauches; les plis, marqués par de larges lumières blanches, se drapent avec aisance, en dessinant les formes jeunes et chastes de ce beau corps. Dans cette figure aérienne, Raphaël se montre avec une incontestable autorité..... Cette autorité s'affirme avec plus d'évidence encore dans la dernière partie de la fresque.

L'ange de droite est, en effet, la plus belle figure du tableau; à lui tout seul il suffirait pour faire de cette fresque, telle qu'elle nous est parvenue, une œuvre d'art absolument de premier ordre. Tandis que le corps, vu de face, s'élance à droite comme un trait de lumière, la tête s'incline encore à gauche, vers Dieu le Père, avec une émotion profonde. Tous les traits sont plongés dans l'extase : les yeux sont remplis de ferveur et d'amour; la bouche parle et prie; les cheveux blonds, qui ombragent le front, s'agitent comme dans un saint transport; les grandes ailes bleues et roses semblent avoir peine à quitter la *mandorla* où elles sont encore engagées. Voilà de ces choses inimitables, dans lesquelles l'idée, la forme, j'oserais presque dire l'exécution du maître, se trouvent tout entières. La tête,

en partie noyée dans un clair-obscur lumineux qui la voile et l'éclaire en même temps, est très-personnelle au Sanzio. Aucun peintre, en dehors de lui, n'a rien fait de semblable. Le reste de la figure n'est pas moins admirable. Les bras sont écartés, comme jetés en sens inverse, et, dans ce geste d'une résolution si soudaine, il n'y a rien que de calme. La main droite, élevée au-dessus de la tête, tient une poignée de fleurs, tandis que la main gauche, abaissée vers la terre, marque l'endroit où Dieu les veut répandre. Ces bras et ces mains, sauf une lacune dans le bras droit, peuvent être considérés comme intacts. Le col est flexible et d'une courbure charmante. La tunique blanche, ombrée de rose, flotte librement sur les épaules, découvre tout le bras droit, couvre le bras gauche jusqu'à l'avant-bras, s'attache au milieu de la poitrine dont elle indique avec discrétion les contours virginaux, marque la taille par de larges plis, se relève en draperies flottantes vers le milieu du corps, et tombe enfin sur les membres inférieurs dont elle dessine les formes avec légèreté. Malgré quelques repeints dans certaines parties secondaires, toute cette figure est dans un assez bon état de conservation. Elle porte avec elle au plus haut point, on ne saurait trop le redire, le charme pénétrant des créations mêmes du maître... Si l'on compare ces deux anges aux Heures qui couvrent de fleurs la table du *Banquet des dieux* à la Farnésine, on retrouve en eux, avec un accent plus vif, le même sentiment de l'élégance et de la beauté. Si on les rapproche surtout de ces autres anges qui répandent aussi des fleurs sur l'enfant

Jésus de la *Grande sainte Famille* du Louvre, on reconnaît même ferveur et même zèle; ils gardent en outre, sur ces derniers anges, l'avantage de ce je ne sais quoi de magistral et de spontané qui est inhérent à la fresque. On peut donc, sans témérité, ranger les anges de la Magliana parmi les œuvres les plus irrécusables de Raphaël.

Nous venons d'énumérer une à une, sans en rien omettre, les avaries de cette fresque, en nous lamentant sur les restaurations qui ont partiellement altéré la pensée du maître. Pourquoi ces avaries se sont-elles produites, et pourquoi dans tel endroit plutôt que dans tel autre? Quelles ont été, pour une pareille peinture, les causes de ruine, et quels ont été les éléments de conservation? Quelques mots d'explication sur la peinture à fresque sont nécessaires pour répondre à ces questions.

La fresque est une peinture murale exécutée sur un enduit frais (*fresco*), dans des conditions très-promptes, avec des couleurs à l'eau. Donc, pour peindre à fresque, il faut quatre choses : un mur; un enduit; un carton, c'est-à-dire une idée parfaitement arrêtée; des couleurs convenablement préparées pour rendre du premier coup cette idée. Voici dans quelles conditions ces quatre choses se doivent présenter.

Le mur, quelle que soit sa nature, doit être sain, exempt surtout de matériaux salpêtrés, qui, en produisant des efflorescences, soulèveraient l'enduit et feraient tomber la fresque.

L'enduit (*intonaco*) est formé de chaux et de pouzzolane,

ou de chaux et de sable fin, lavé, tamisé, pur de toute matière étrangère. On le laisse reposer pendant quelques jours, puis on l'applique encore humide et sous une épaisseur de quelques millimètres seulement, de manière que l'adhérence au mur soit la plus forte possible. On ne recouvre le mur de son *intonaco* que partie par partie, c'est-à-dire jour par jour, en calculant la surface que l'on peut peindre dans la journée. Pour augmenter l'adhésion, on peut mettre préalablement sur la muraille un crépi formant des rugosités, auxquelles l'*intonaco* prend avec plus de facilité. Si l'*intonaco* ainsi posé est bien aplani, rendu parfaitement lisse, s'il ne contient pas une quantité d'eau suffisante pour noyer la couleur, s'il en possède encore assez pour l'absorber, la retenir et la fixer, il est dans de bonnes conditions pour recevoir la peinture à fresque.

L'artiste prend alors son carton préalablement piqué[1], l'applique sur l'*intonaco* et l'y reproduit à l'aide d'un poncis imprégné de noir de charbon ou de *sinopia*[2]. Il s'arme ensuite d'un clou ; avec la pointe de ce clou il suit tous les contours marqués par le pointillé du poncis, mordant ainsi sur l'*intonaco* et obtenant un trait gravé en creux, sur lequel on peut passer

1. Le carton est un dessin de la grandeur même de la *fresque* et définitivement arrêté dans toutes ses parties. On place derrière ce carton un papier de même grandeur, et l'on pique avec une épingle tous les contours du dessin. On obtient ainsi un double carton : on garde l'un comme modèle ; l'autre sert pour *poncer* le mur. On le découpe partie par partie, selon ce qu'on veut décalquer jour par jour sur l'*intonaco*.

2. C'est un rouge formé de peroxyde de fer.

des couleurs sans crainte d'en perdre jamais la trace. Ce trait, définitif et indélébile, s'appelle le *clou de la fresque;* on le retrouve encore intact dans presque toutes les anciennes fresques, notamment dans celles de la Magliana.

Tout étant ainsi préparé, le peintre se met immédiatement à l'œuvre, en commençant sa première journée par le haut, afin que l'*intonaco* qu'il peindra dans les journées suivantes ne laisse pas couler son eau sur la partie déjà peinte. Toutes les couleurs doivent être délayées dans de l'eau de chaux. Les seules couleurs que comporte la fresque sont par conséquent celles que la chaux n'altère pas. Du choix et de la préparation des couleurs dépend en grande partie le succès[1]. Quand les couleurs se présentent dans des conditions convenables, le carbonate de chaux qui leur sert de véhicule pénètre l'*intonaco* et les y incorpore avec lui ; il s'empare en même temps des molé-

1. Les couleurs principales sont : le blanc, le jaune, le rouge, le bleu, le vert et le noir. — Le *blanc de Saint-Jean* (mélange de chaux éteinte, bien blanche et bien pulvérisée, avec de l'eau) est une des couleurs fondamentales, et son emploi judicieux est pour beaucoup dans la réussite des peintures à fresque; au contraire, les blancs de plomb sont mauvais et noircissent promptement au contact des émanations sulfureuses. — Les jaunes formés d'ocres terreuses sont d'excellentes couleurs pour la fresque; il en est de même du *giallorino*, tandis que l'orpin, le *risagallo*, le safran et la gomme-gutte sont d'un emploi impossible. — Les rouges formés d'oxydes de fer, employés seuls (*sinopia*) ou mélangés avec la chaux (*cinabrese*), sont d'un excellent emploi. Le seul danger de ces couleurs est de se suroxyder et de noircir sous l'influence de l'air et de l'humidité. Le rouge sanguine, convenablement préparé, convient également pour la fresque, tandis que le cinabre et le minium doivent être rejetés. — Parmi les bleus, l'outremer est le plus beau; son seul défaut est d'être trop cher. Après cette couleur, c'est l'*azur d'Allemagne* (mélange d'oxyde de cobalt vitreux, de potasse, d'acide silicique et d'acide

cules colorantes, les enveloppe d'une véritable cristallisation, forme, à la surface de la fresque, une sorte de vernis translucide et sans épaisseur sensible qui la protége contre les causes extérieures de destruction. La peinture, ainsi exécutée (à *bon-fresque*), est la plus belle et la plus solide qui se puisse imaginer; elle résiste à l'action de l'air et de l'humidité, elle est pour ainsi dire inaltérable. Elle est la vraie peinture des maîtres, parce qu'elle exige une main sûre et prompte au service d'un esprit sans hésitation. Elle accuse, plus qu'aucune autre, la verve, la facilité, l'entrain de l'exécution. Mais le peintre n'a qu'un temps très-limité pour exécuter son œuvre; passé ce temps, l'*intonaco* a perdu son aptitude à fixer et à protéger la couleur; la peinture n'a plus dès lors aucune des qualités de la fresque; c'est une simple détrempe, instable et sans résistance. Aussi, dès qu'on est sorti des conditions de la fresque, il est impossible d'y rentrer; il faut changer de procédés. On doit attendre alors la dessiccation complète du mur et achever de peindre à sec avec des couleurs à *tempera*, c'est-à-dire avec des couleurs non additionnées de chaux, mais délayées dans un mélange d'œuf, de

arsénieux) qu'il faut choisir. — Les meilleurs verts proviennent du mélange des meilleurs bleus et des meilleurs jaunes indiqués ci-dessus. La *terre verte* est très-utile dans la pratique de la fresque; elle en est même un des éléments essentiels, et entre partout comme demi-teinte. — Quant aux noirs, ceux qui réussissent le mieux sont la *terre d'ombre* et les noirs provenant de la carbonisation de sarments de vigne ou de noyaux de pêche... Toutes ces couleurs doivent contenir de la chaux, et être, quand on les emploie, délayées dans de l'eau de chaux.

vinaigre et d'eau[1]. Les couleurs ainsi superposées ou substituées à la fresque, sans avoir les qualités de la fresque, offrent encore une certaine solidité.

On voit, par ce simple exposé, de quelles précautions l'artiste doit s'entourer pour peindre à fresque, combien les causes d'erreurs sont nombreuses, quelles doivent être aussi sa promptitude et son expérience. Souvent le temps manque. Quelquefois un accident climatérique, un excès de chaleur ou un coup de vent, dessèche subitement l'*intonaco*. D'autres fois, au contraire, l'*intonaco*, péchant par excès d'humidité, boit la couleur et la noie, ou se fend bientôt en altérant profondément la peinture. Ailleurs, c'est le mur qui, par ses dégradations, trahit la fresque, soulève l'*intonaco*, le repousse et refuse d'en subir plus longtemps le contact. Enfin, le travail à *tempera* peut être lui-même une cause de ruine : si les *tempere*, qui sont à la peinture *à sec* ce que la chaux est à la peinture *à fresque*, ont été insuffisamment employées, la peinture faite ainsi ne présente aucune solidité ; si elles ont été ajoutées en excès, les couleurs s'écaillent, se fendent et se détachent du mur ; dans l'un comme dans l'autre cas, l'insuffisance de la fresque est mise à nu... Tels sont les avantages de la fresque, et tels sont aussi ses dangers. La fresque, admirable instrument au service des maîtres, devient un détestable moyen entre des mains inhabiles. Elle est la plus durable ou la plus éphémère de toutes les peintures. Exécutée dans des conditions conve-

1. Cette *tempera* n'est pas la seule qu'on puisse employer ; tout mélange rendant les couleurs adhérentes et insolubles est également bon.

nables, elle résiste à l'air et aux intempéries, aux lavages, aux lessives, à tout enfin ; elle ne peut périr que de mort violente ; tant que le mur qui la supporte est debout, elle reste. Mal conduite, un coup de vent mêlé de pluie peut en avoir raison.

La fresque de la *Magliana* justifie pleinement ces observations. Peinte de main de maître, elle a résisté au temps, même aux hommes. Toute dégradée qu'elle est aujourd'hui, elle vit encore, et c'est merveille, si l'on considère les mauvaises conditions où elle s'est trouvée depuis plus de trois cent cinquante ans. Dès la fin du XVI^e^ siècle, l'abandon, nous l'avons dit, s'est fait autour de cette peinture. Le mur qui la soutenait a été mal entretenu, ou ne l'a pas été du tout. Contre elle, l'air et l'humidité ont tour à tour redoublé d'efforts. Puis sont venus les hommes, avec leur cupidité doublée d'ignorance. Ils ont vu une chance de gain à déplacer cette peinture, et ils n'ont pas reculé devant les périls d'une pareille aventure[1]. Cette opération, très-dangereuse déjà quand il ne s'agit que de surfaces planes, devient beaucoup plus périlleuse quand elle s'adresse à des surfaces courbes. Pour faire ce transport, il faut coller des papiers sur toute la surface de la fresque ; à ces papiers il faut superposer des toiles ; à ces toiles en ajouter d'autres encore ; aller ainsi jusqu'à ce qu'on ait trouvé une résistance suffisante pour immobiliser la

1. Ce reproche ne s'adresse pas à M. L. Oudry, qui est parvenu à faire sortir ces fresques d'Italie, mais aux Italiens, qui les ont arrachées des murs de la Magliana.

fresque et la rendre capable de supporter la destruction du mur sur lequel elle repose et auquel elle adhère. Cela fait, il faut établir, sous ce premier appareil, un échafaudage assez fort pour soutenir la fresque et l'*intonaco* au moment où ils auront quitté le mur et en attendant qu'on leur donne un soutien. Il faut ensuite détruire le mur par derrière jusqu'à l'*intonaco*. Alors, cet *intonaco*, au lieu de porter la peinture, se trouve porté par elle, et cela dure ainsi pendant tout le cours de l'opération. Puis, pour que cet *intonaco*, dégagé de son mur, soit capable de reprendre sa fonction vis-à-vis de la fresque, il faut le faire adhérer à un système de toiles enduites de plâtre et armées de châssis suffisamment solides pour remplacer le mur que l'on a supprimé. Enfin, cette armature définitive une fois construite derrière l'*intonaco*, il faut enlever l'appareil provisoire disposé à la surface de la peinture. Si tout a réussi, la fresque peut être soustraite à la destination fixe pour laquelle on l'avait peinte. Mais, pendant une telle opération, que de précautions à prendre et que de causes de ruine ! Comment éviter les fissures et les éclats dans l'*intonaco?* Comment conserver leur structure primitive à toutes les parties de ce mortier qui tombe déjà de vétusté?... Pour la fresque qui nous occupe, cette manipulation délicate a été aussi bien conduite que possible; cependant elle ne s'est pas faite sans des dommages considérables. L'*intonaco* est presque intact dans toutes ses parties, et l'on peut dire que les morceaux peints à *bon-fresque* ont pleinement résisté. Il n'en a pas été de même des *tempere :* la plupart se sont décolorées

ou détachées, et alors l'œuvre du restaurateur a été fatale. De là les graves lacunes que nous avons signalées. En regardant cette peinture, on voit tout de suite quels en ont été, dès l'origine, les côtés forts, et quelles ont été les parties faibles. La tête de l'Éternel, reprise à *tempera*, n'a pas pu résister, et ce sont les repeints du restaurateur qui nous affligent aujourd'hui. Il en est de même pour plusieurs des têtes de chérubins qui remplissent le limbe. Au contraire, la tunique rouge et le manteau bleu de Dieu le Père, peints à *bon-fresque*, sont presque beaux comme au premier jour. Les deux anges aussi, qui sont des types de bonne peinture à fresque, nous apparaissent encore avec toute leur éloquence[1]. Ainsi, contre tant d'efforts redoublés, la fresque, mais la fresque seule a tenu bon; l'idée de Raphaël, exprimée par ce noble procédé de peinture, nous est parvenue, sinon sans lacunes, du moins avec une clarté suffisante, pour que nous la puissions comprendre et pour que nous en soyons vivement saisis.

La fresque a été, nous le répétons, le vrai procédé des maîtres aux grandes époques de l'art, et elle est restée, même après l'invention de la peinture à l'huile, leur moyen de prédilection pour les décorations murales[2]. Quiconque n'a pas vu

1. Si les fonds bleus ont disparu, entraînant avec eux, dans le limbe et hors du limbe, de graves altérations, c'est que la couleur bleue de ces fonds a été mise à sec et superposée à une couleur rouge préparatoire. Or, la superposition des tons est ce qu'il y a de plus fâcheux dans la peinture à fresque.

2. L'Italie compte encore de très-habiles *freschistes*. En dehors de la Péninsule, ce procédé de peinture a été généralement abandonné; nous le regrettons vivement.

les fresques des peintres de la Renaissance ne connaît pas ces peintres ou les connaît mal. Quiconque n'a pas vu surtout les fresques de Raphaël ignore la partie la plus grandiose de ce divin génie. Or, la première des fresques de Raphaël est à Pérouse, toutes les autres sont à Rome. Raphaël est par excellence au Vatican, à la Farnésine, dans les églises de Santa-Maria-della-Pace et de Sant'Agostino; il était au même titre à la Magliana. Maintenant que les fresques de cette résidence ont passé les monts, il semble que quelque chose de la grande intimité de Raphaël est venu jusqu'à nous. Le *Père éternel bénissant le monde* est une œuvre de premier ordre qui se révèle sous un jour inusité dans nos climats. Plusieurs d'entre nous, sans doute, se sentiront troublés dans leurs habitudes de voir et seront tentés de se détourner d'une peinture que la ruine a tant compromise; mais que, tout en regardant avec leurs yeux, ils se servent aussi de leur intelligence, et ils verront les brouillards se dissiper, la lumière se faire peu à peu; ils sentiront en même temps l'émotion les gagner, et cette émotion sera d'autant plus profonde qu'ils auront résisté davantage.

A quelle date faut-il rapporter cette peinture?... Les anges qui accompagnent le Père éternel ont un air de parenté trop proche, nous l'avons vu, avec les anges de la *Grande sainte Famille* et avec les Génies païens de la *Farnésine*, pour qu'ils ne soient pas réunis aux uns et aux autres dans un même groupe pittoresque appartenant à une période très-connue de la vie du maître. C'est dans les quatre à cinq

dernières années de cette existence si admirablement remplie, c'est-à-dire de 1515 à 1520, qu'il convient de placer la fresque de la Magliana.

Mais cette fresque a-t-elle été peinte entièrement de la main de Raphaël? Le pinceau de Raphaël n'y est-il que pour une partie? Dans quelle proportion y est-il?... On ferait preuve, à notre avis, d'une grande présomption, si l'on osait répondre d'une manière absolue à de pareilles questions. La fresque de la Magliana est de Raphaël, voilà ce qu'on peut dire avec certitude, et il ne faut ajouter rien au delà. Elle est de Raphaël, parce qu'elle contient son esprit, sa grâce, son style, sa forme, en un mot tout ce qui constitue ce qu'il y a d'unique et d'incomparable en lui. Elle est de Raphaël, parce que, en dehors de lui, nul, parmi les artistes qui l'approchaient de plus près, n'aurait pu rien concevoir ni exécuter de semblable. Raphaël n'était pas seul assurément pour répondre à toutes les exigences et pour satisfaire à toutes les ambitions; il se multipliait dans ses élèves; il était l'âme d'une légion d'artistes de premier ordre, qu'il animait de son souffle et qui transcrivaient sous ses yeux ses inspirations. Les œuvres ainsi faites, auxquelles il avait donné l'essor et la vie, il pouvait quelquefois ne pas les peindre entièrement de sa main, il ne les en signait pas moins de son nom, parce qu'il s'y reconnaissait tout entier. Bien téméraire serait celui qui le désavouerait aujourd'hui. Il était, d'ailleurs, trop jaloux de sa gloire pour ne pas retoucher et repeindre lui-même tout ce qui n'aurait pas rendu fidèlement sa pensée. Ces retouches et ces traits

décisifs, qui sont comme la signature du maître, on les voit à chaque instant dans les fresques des Loges et de la Farnésine. Quant à la fresque de la Magliana, elle porte une empreinte tellement personnelle, que l'on est tenté d'y voir la main même du Sanzio. Cette peinture a conservé cet aspect blond, léger, diaphane, qui est une des qualités exquises de toute fresque peinte directement de la main du maître. Ce n'est pas une œuvre de seconde main ; il y a là quelque chose de spontané, presque de premier jet; tout s'y lit clairement et en pleine lumière. N'oublions pas qu'à la Magliana Raphaël était dans l'intimité de Léon X, et qu'il avait à satisfaire un désir personnel et pressé du pontife. Rien donc d'impossible à ce qu'il ait exécuté lui-même, en tout ou en partie, cette peinture. Quoi qu'il en soit, lui mort, on ne vit plus rien de semblable. Jules Romain, François Penni, Perino del Vaga, Pellegrino de Modène, etc., échappèrent aussitôt à l'influence toute-puissante à laquelle ils s'étaient soumis avec tant d'abnégation. Chacun reprit sa physionomie propre et son caractère particulier. Raphaël emporta avec lui le secret de sa grâce... Puisse l'Italie veiller avec plus de vigilance à la conservation de ses monuments! Puisse la fresque de la Magliana, arrachée si malheureusement à sa destination première, trouver dans un musée français une hospitalité digne d'elle!

A. GRUYER.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT — [502]

ILAP 85-D6855

IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

1873 Apr. 25 PaEsL c.1
/Fresques de Raphael.
85-P6855
3 3125 01149 8927